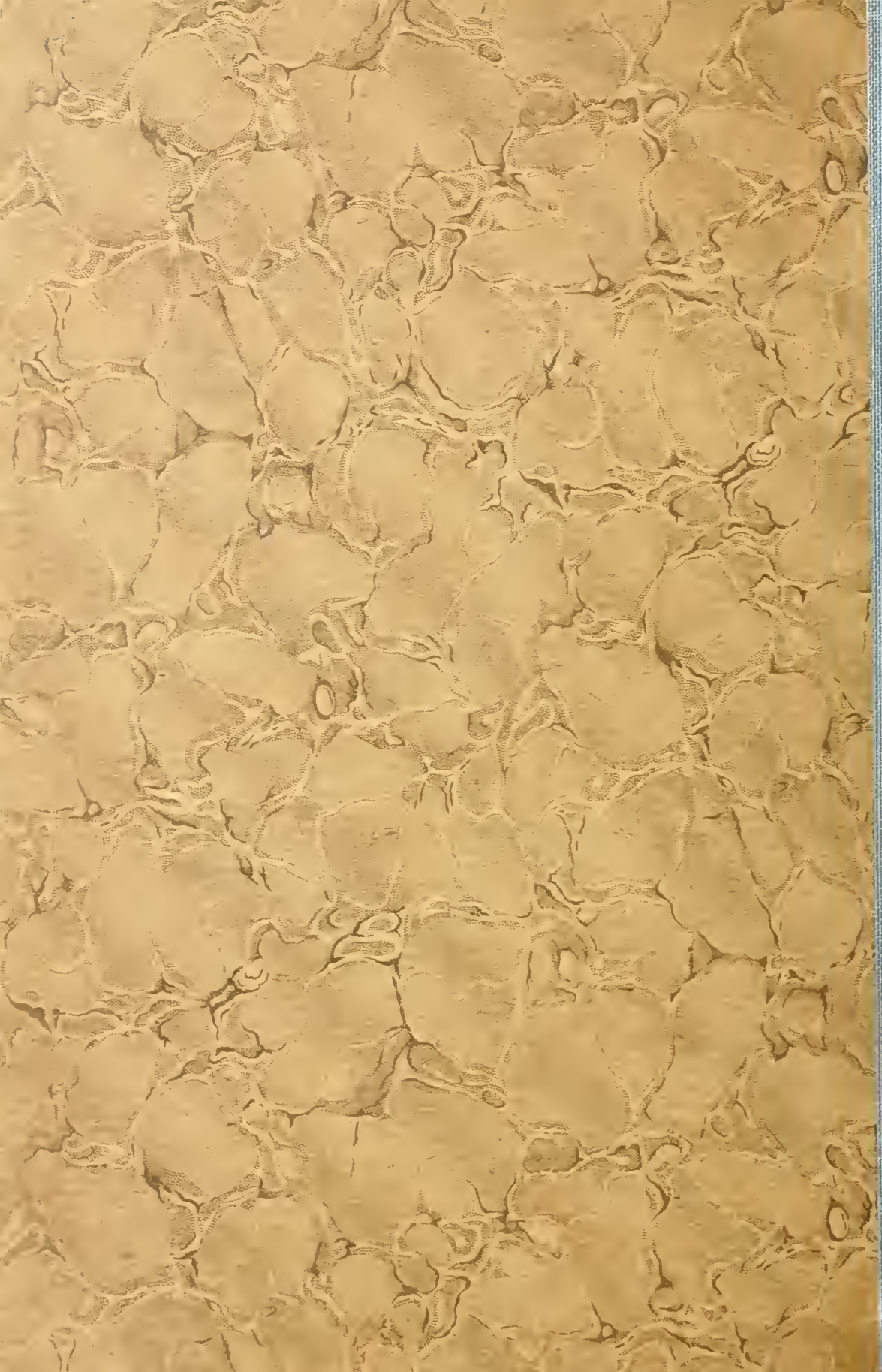
Asenjo Barbieri.

Discurso leido ante la Real Acad. Española. Y contest. de Marcelino Menendez y Pelayo.

Tema: La Musica de la Leng. Castell



DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO.

SR. D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI

EL DÍA 13 DE MARZO DE 1892

MADRID
IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL
Plaza de Isabel II, núm. 6

1892

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL EXCMO.

SR. D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI

EL DÍA 13 DE MARZO DE 1892

144467
21 | 2 | 2

MADRID
IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL
Plaza de Isabel II, núm. 6

1892

DISCURSO

DEL EXCMO.

SR. D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI

Señores Academicos.

Siempre que me he presentado al público, empuñando la batuta para estrenar mis obras ó para interpretar las de otros autores, lo hice con temor de no acertar á cumplir bien mi cometido. No obstante, entonces, aunque la obra ó la dirección me correspondían, no era yo quien hablaba, eran las masas de voces y de orquesta las que hablaban por mí, y esto atenuaba en parte mi responsabilidad, dándome algún valor para arrostrar los fallos de la opinión pública. Pero hoy que en el actual concierto la composición y la voz son exclusivamente mías; hoy que debo usar un lenguaje diferente de aquel á que estoy acostumbrado, y hablar no al abigarrado público de un teatro, sino á esta reunión de literatos insignes y de sabios profundos, no es ya temor el que siento, sino miedo cerval, bien justificado, porque comparo mi pequeñez con vuestra grandeza.

Este miedo todavía se me acrecienta, cuando considero que vengo á sustituir al Excmo. Sr. D. Pedro Antonio de Alarcón, al insigne ingenio, cuya pérdida lamentamos juntamente sus buenos amigos y la literatura patria.

Si no fuera porque la costumbre establecida manda que el nuevo Académico haga el elogio de aquel á quien reemplaza, yo me abstendría de hablaros de Alarcón; porque si los elogios parecen más merecidos, cuanto mayor es la competencia de quien los hace, ¿quién soy yo, pobre músico, para meterme en tales honduras literarias?... Vengan, pues, los críticos eminentes, y ellos harán resaltar el mérito que encierran aquel *Diario de un testigo de la guerra de Africa*, aquella *Alpujarra*, aquel *Niño de la Bola*, aquel *Sombrero de tres picos* y aquella multitud de novelas, poesías y artículos diversos, donde resplandecen la prestancia de ingenio, el estilo ameno característico y las sales de la Tierra de María Santísima, patria del poeta. Esto y mucho más podrán decir los críticos; yo digo tan solo que las obras de aquel, á quien cariñosamente llamábamos Perico Alarcón, han sido y son mi encanto; y al decir esto, me parece que doy una prueba de no tener mal gusto.

Os hubiera sido muy difícil, si no imposible, señores Académicos, encontrar lejos de vosotros un escritor que pudiera sustituir con ventaja á Alarcón, dado el carácter especial de sus obras. Por ello quizás pensásteis reemplazarlo con quien respondiera á otro orden de ideas que, siendo diferentes de las del malogrado novelista, tuvieran conexión con vuestros habituales trabajos académicos. Así accedísteis á mi antigua y reiterada pretensión, y me otorgásteis vuestros votos trayéndome á este sitio, donde me considero honrado y enaltecido con extremo; pero no pen-

séis que me suceda lo que al asno cargado de reliquias, porque demasiado bien comprendo que la honra que me hacéis, corresponde, antes que á mi humilde persona, á lo que en cierto modo vengo aquí á representar, al divino Arte de la Música, cuyos principales elementos *sonido* y *ritmo* lo son también de nuestra armoniosa y rica lengua castellana. Hállome, pues, doblemente agradecido: primero, porque honráis al Arte que profeso, y luego, porque me habéis elegido para representarlo, cuando fuera de aquí pudiérais haber encontrado artistas que me superan en merecimientos.

Por consiguiente: suponiendo que me admitís en vuestra compañía en concepto de literato musical, parece que en el caso presente se impone el tema de mi discurso, y que éste deberá versar sobre *la música de la lengua castellana.*

Vastísimo es el asunto y muy corta mi erudición para desarrollarlo como es debido. Yo podría traer en mi auxilio las opiniones de muchos fisiólogos y gramáticos, que lo han estudiado analíticamente: pero como esto sería más propio de una cátedra que de este lugar, prefiero presentaros un cuadro sintético de observaciones generales, ya sean tomadas de autores eminentes, ó ya producto de mi pobre ingenio.

He dicho antes que los principales elementos de la música y del lenguaje son el *sonido* y el *ritmo.* Para el primero, la Divina Providencia dotó á la humanidad del instrumento músico más prodigioso que se puede imaginar:

la voz humana. Ésta la colocan los fisiólogos en la categoría de los instrumentos de lengüeta, aunque yo creo que tal clasificación, si bien responde á una de las funciones principales del órgano vocal, no abarca otras muchas de gran importancia que concurren á la formación del sonido, y que difieren por completo de las que se producen con los instrumentos artificiales de lengüeta. Con la voz se grita, se canta, se habla, se silba, se imitan las voces de los irracionales y hasta se producen ruidos diversos.

Para tan prodigiosa variedad cuenta la voz con otro órgano importantísimo, con el oído, cuyas funciones se hallan tan íntimamente relacionadas con ella, que si él falta, queda reducida cuasi á la nulidad: así se advierte en los sordos de nacimiento, que si acaso á fuerza de trabajo y de estudio llegan á pronunciar algunas palabras, éstas resultan siempre desentonadas y de imperfecta articulación.

La voz y el oído obedecen al agente más poderoso para hacerlos funcionar, al alma; y aquí me abstendré de hacer comentarios, porque no tengo alas para remontarme á las supremas regiones de la filosofía; diré tan sólo con un célebre fisiólogo, que la palabra es la expresión más sublime del humano espíritu; y respecto á nuestro idioma, aplicaré aquel verso de Cervantes, diciendo que

«de lengua en lengua y de una en otra gente»

fué formándose, hasta llegar á nosotros tan copioso, tan sonoro y tan ricamente adornado como lo tenemos.

Sus elementos musicales de primera importancia resi-

den en las cinco letras vocales del alfabeto, cuyo valor tonal ha sido apreciado en nuestros días por el célebre profesor de la Universidad de Heidelberg, el insigne Helmholtz, quien no sólo ha sabido calificar el tono de cada una, sino también sus resonancias ó sonidos armónicos, que caracterizan los diversos timbres.

A las letras vocales se unen las llamadas consonantes, que, si no representan sonidos tan musicales como aquéllas, pueden definirse como un fenómeno sonoro, ruido ó murmullo, caracterizado por el movimiento de diferentes partes del organismo vocal. Esta Academia en su Gramática las clasifica, según el órgano que determina su pronunciación, en seis grupos, y las da el título muy propio de *articulaciones*. Así como el sonido de las vocales puede prolongarse cuanto permita el aliento, entre las consonantes hay algunas que podrían considerarse como *semivocales*, por ser capaces de análoga prolongación: éstas dice la Academia que son la *efe*, la *jota*, la *erre*, la *ese* y la *zeta*, á las cuales me atrevo á añadir la *ele* y la *ene* finales de sílaba, y doy á todas siete el título de *resonantes*, que me parece adecuado.

Hé aquí los elementos fonéticos de nuestra lengua, con los cuales se forman sílabas y vocablos, que obedecen á las leyes de la melodía, tan simpáticas al pueblo castellano.

Á estos primeros elementos, hay que agregar otro que no es de sonido, sino de fuerza, pero que se une á ellos con tal precisión, que no hay palabra de dos ó más sílabas que no lo tenga: este es el llamado *acento*, que con-

siste en el esfuerzo relativo con que se pronuncia determinada sílaba de cada dicción; siendo el acento, por esta circunstancia, el principal generador del *ritmo.*

Los músicos dividimos nuestro *compás binario* en dos tiempos ó movimientos de la mano, que se llaman *dar* y *alzar*, *ó tiempo fuerte* y *tiempo débil* (los antiguos los denominaban *thesis* y *arsis)*; por consecuencia, todas las palabras agudas, llanas y esdrújulas de que se compone nuestra lengua, se explican por medio del ritmo musical, diciendo que las sílabas acentuadas son los *tiempos fuertes*, y las no acentuadas los *tiempos débiles* del compás binario.

Casi todos los gramáticos españoles antiguos y la mayoría de los modernos, han confundido el *acento* con la *cantidad* y el *tono*, porque educados en el estudio de las lenguas griega y latina, no se han fijado en la gran diferencia que hay de aquéllas á la nuestra: aquéllas eran esencialmente rítmicas, sus sílabas tenian un valor determinado, eran largas ó breves, de modo que el lenguaje resultaba mucho más cadencioso que el nuestro y sujeto, por decirlo asi, á una pauta invariable, la cual, sin embargo, no está bien averiguado en qué consistía. Nuestra lengua también tiene su ritmo, pero no es idéntico al de las antiguas, del cual hemos perdido algo, pero en cambio hemos ganado mucho en acentuación melódica, pudiendo con razón decirse que la lengua castellana es una verdadera melodía.

Su *cantidad* prosódica está por fijar, pues la denominación de *largas* ó *breves* que se da generalmente á las vocales acentuadas, según los casos, no puede admitirse

en absoluto ni como regla general, por la multitud de excepciones á que se presta. Yo creo que para tal estudio puede ser la música un poderoso auxiliar; y aun con ella tal vez no se podrán fijar las reglas de la *cantidad*, puesto que han de ser dependientes de las múltiples y varias inflexiones de la voz, según el énfasis que se quiera dar á la palabra: lo que parece más cierto es que la *cantidad*, aunque en mayor ó menor grado, acompaña generalmente al *acento;* éste es independiente de ella en muchísimos casos, como lo es también del *tono*, que se ha querido confundir con él: pero, entiendase bien, que en cuanto voy diciendo, me refiero al acento exclusivamente rítmico, es decir, al *tiempo fuerte* del compás, tal y como se percibe en el toque de marcha de un tambor, en las palmadas con que se acompañan algunas canciones ó bailes populares, y en otros muchos ruidos acompasados, en los cuales ni la cantidad ni el tono tienen intervención alguna.

Siendo la voz humana el instrumento músico perfecto, con el cual expresamos nuestras ideas, claro es que el lenguaje ha de tener por precisión los sonidos ó tonos adecuados al objeto, y tan variados cuan diferentes sean las sílabas que pronunciemos. Muchos gramáticos establecen, como regla general, que á la sílaba acentuada de cada vocablo se le dé un tono más alto que á las no acentuadas; pero esto, más bien que producto de atenta y razonable observación, parece reminiscencia de la teoría de los gramáticos antiguos. En el siglo XVI el Padre Miguel Salinas daba esta definición: "Acento es alzamiento ó abajamiento.

„ ó alzamiento y abajamiento de la sílaba pronunciándola, „ Si es alzamiento, se llama acento agudo. Si abajamiento, „ se llama acento grave. Si alzamiento y abajamiento, se „ llama acento circunflejo. „ Hoy, que han quedado en desuso los acentos llamados grave y circunflejo, quieren los gramáticos que se conserve el agudo con la sola cualidad del *alzamiento* que le daban los antiguos; pero esto no puede admitirse en buena crítica, porque el oído, juez supremo en la materia, nos hace comprender que á las sílabas acentuadas les damos una entonación igual, ó más alta ó más baja que á las no acentuadas, según conviene á la expresión de cada vocablo, y esto sin perjuicio de que el acento conserve en todo caso su cualidad del esfuerzo ó intensidad relativa que le es propia.

Me he extendido quizás demasiado en las antedichas observaciones, por exponer mis ideas relativas á los elementos principales de la prosodia; pero no analizaré ahora lo concerniente á la *melodía* ni á la *armonía* de los vocablos y períodos, porque sólo con decir que ambas figuran precisamente en ellos, basta para probar su influencia prosódico-musical en el lenguaje.

En éste hay otro elemento, que ha sido muy poco estudiado por los gramáticos, y que, sin embargo, excitó vivamente mi curiosidad, desde que empecé á ocuparme en la enseñanza del canto; me refiero á la respiración humana, ó sea á la importancia rítmica del aliento, como factor de la división conveniente de las frases, cláusulas y períodos. A propósito de este asunto, un distinguido retórico dice

textualmente. "La cabida ó extensión natural de un pe-„ríodo tiene su medida señalada en los límites de nuestro „aliento, de nuestro oído y de nuestra memoria, pero no „en el arte, que en esto ha de estar en armonía con las „fuerzas de nuestros sentidos.„

Conforme yo con esta teoría, creo que aún puede ampliarse, dando como regla general que cada inciso, cláusula ó período, conste del número de vocablos proporcionado á la presteza ó lentitud y á las pausas ó divisiones que requiera el discurso, á fin de que éste resulte siempre armónico, y, sobre todo, *de fácil pronunciación.*

Para dichas pausas ó divisiones, tiene la ortografía los signos de puntuacion, *coma*, *punto y coma*, *dos puntos*, *punto final* y *puntos suspensivos*, que pueden considerarse como figuras musicales, correspondiendo respectivamente á los silencios de *corchea*, de *negra*, de *blanca* y de *redonda*, y al *calderón* ó *punto de reposo.*

De la oportuna reunión de todos los elementos que acabo de enumerar, y aun de otros accesorios que ahora omito, nace el *ritmo* literario-musical, cuya definición, según esta Academia, es: "Grata y armoniosa combinación „y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes, en „el lenguaje poético ó prosáico.„

He calificado esta definición de literario-musical, porque á pesar de que el ritmo en música tiene una aplicación más concreta que en el lenguaje, la poesía puede considerarse como especie de música, por el número fijo de sílabas, por la colocación de los acentos, por la asonancia ó

consonancia y por el isocronismo de las frases y períodos.

El ritmo de la prosa no es isócrono, pero tampoco es tan libre como generalmente se le supone; porque, aparte las condiciones de que antes me hice cargo al tratar del aliento, obedece á las leyes de la melodía, resultantes de la variedad de sonidos en un tiempo dado, y obedece también á las de la cadencia, empleando oportunamente frases cuyo número y acentuación constituyen diferentes metros. Sobre todo, hay que atender á que siendo el ritmo parte integrante del sentido del oído, éste ha de ser el juez competente de la armonía de todo buen discurso, así en prosa como en verso, ó lo que es consiguiente, que para ser buen escritor, es indispensable tener buen oído músico: y esto no es decir que los músicos seamos buenos escritores.

Entre los prosistas más notables de nuestra edad de oro literaria se cuenta uno, que, si no era músico, era tan amante de la melodía del lenguaje, que en ella pensaba cuando escribía; me refiero á Cervantes: en su inmortal libro de *Don Quijote* hallamos que el protagonista confirmó á la señora de sus pensamientos con el dulce nombre de DULCINEA, *nombre* (dice Cervantes) *á su parecer músico y peregrino, y significativo, como todos los demás que á él y á sus cosas había puesto:* y tocante al caballo, dice anteriormente: *Después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó á hacer en su memoria é imaginación, al fin le vino á llamar* ROCINANTE, *nombre á su parecer alto, sonoro y significativo de lo que había*

sido cuando fue rocin, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.

Este solo período prueba lo mucho que Cervantes se preocupaba con los nombres musicales; así hallamos en su obra los muy melodiosos de *Dulcinea*, *Luscinda*, *Dorotea* y *Altisidora*, y los rimbombantes burlescos de *Alifanfarrón de la Trapobana*, *Pentapolín Garamanta* y *Brandabarbaran de Boliche*: y además vemos la elegancia eufónica y rítmica con que entrelaza las frases de su novela. Sirva de ejemplo este período de prosa que dice:

Procurad también
que leyendo vuestra historia
el melancólico se mueva á risa,
el risueño la acreciente,
el simple no se enfade,
el discreto se admire de la invención,
el grave no la desprecie,
ni el prudente deje de alabarla.

Analizando este período, lo hallamos compuesto de ocho versos, tres de los cuales (segundo, cuarto y séptimo) son octosílabos: y en otro lugar, la prosa llega á convertirse en una verdadera copla del mismo metro, y hasta con su asonancia correspondiente, cuando dice aquello del *gigante Caraculiambro*, *á quien*

venció en singular batalla
el jamás como se debe
alabado caballero
Don Quijote de la Mancha.

Los preceptistas criticarán esto como una falta que no debe cometerse en la prosa; pero me parece que á un Cervantes se le puede perdonar este desahogo poético musical, siquiera porque dice en su libro que *donde hay música no puede haber cosa mala.*

Por otra parte, en nuestro lenguaje es tan natural y tan frecuente la construcción de oraciones ó frases que forman versos octosílabos, que por esto sin duda somos tan ricos en romances de todos géneros y en coplas que se adaptan á nuestras melodías populares. Hace pocos días que delante de mi casa cantaba un pobre ciego esta sentida copla:

«Veintidós años tenía
Cuando la vista perdí.
Señoras y caballeros
Tened compasión de mí.»

Este pobre decía en verso lo que no hubiera podido decir con más naturalidad en prosa; al contrario de otro sujeto, que fijó en la puerta de su tienda un cartelillo, en el que aparecía escrita como prosa, esta que le resultó perfecta redondilla:

«Esta tienda se traspasa
Con permiso del casero:
Dará razón el portero,
Que vive en la misma casa.»

Traslado estos ejemplos y otros muchos análogos que podría citar, á los señores que opinan que la forma poética está llamada á desaparecer; y pidiendo se me perdone esta digresión, vuelvo á mi asunto.

Después de haber leído con atención muchos tratados de prosodia, se comprende la gran dificultad de llegar con el auxilio de sus reglas á adquirir perfecto conocimiento de las leyes que rigen la melodía de nuestro idioma. Casi todos los referidos tratados se fundan en la confusión del acento con la cantidad y el tono, dando á nuestras sílabas el nombre y valor de *largas* ó *breves*, á la manera de las lenguas griega y latina. Sobre ello ya dejo atrás indicadas mis ideas contrarias á tal confusión: pero todavía voy á ampliarlas, por ser el asunto de gran importancia para la música de la lengua castellana.

Una de las reglas que se dan con referencia á las cinco letras vocales, es la de que la escala gradual *en la sonoridad y fuerza* de las mismas, es esta: *a*, *o*, *e*, *i*, *u*, y se añade que son fuertes *a*, *o*, *e*, y débiles *i*, *u*. Esta clasificación podrá tal vez ser acertada por lo tocante á los diptongos y triptongos, pero es errónea en absoluto, porque *la sonoridad* varía según la expresión; *la fuerza* es el acento, y tanto la una como el otro, pueden residir en cualquiera de las vocales, aun convirtiendo en fuertes las llamadas débiles y viceversa; sirva de ejemplo este villancico, letra y música de Juan del Enzina:

¿A quien debo yo llamar
Vida mía,
Sino á tí, Virgen María?
Todos te deben servir,
Virgen y Madre de Dios,
Que siempre ruegas por nos
Y tú nos haces vevir.
Nunca me verán decir

Vida mía,
Sino á tí, Virgen María.

. . . . . .

Los retóricos se han apoderado de una figura que, en rigor, corresponde á la prosodia; me refiero á la onomatopeya, cuyo oficio es formar vocablos que imiten el sonido de las cosas con ellos significadas; lo cual equivale á decir que la tal figura entra de lleno en la titulada *armonía imitativa*, y por consiguiente en la música del idioma. Si no temiera alargar demasiado este discurso, haría varias reflexiones sobre la conveniencia de ensanchar los límites de la definición de la onomatopeya; pero me limitaré á recordar un romance antiguo, cuyo estribillo onomatopéyico es un modelo de armonía imitativa. Empieza el romance:

A los pies de Don Enrique
Yace muerto el rey Don Pedro,
Más que por su valentía,
Por voluntad de los cielos.
Al envainar el puñal
El pié le puso en el cuello,
Que aun allí no está seguro
De aquel invencible cuerpo.
Riñeron los dos hermanos,
Y de tal suerte riñeron,
Que fuera Caín el vivo
A no haberlo sido el muerto.
Los ejércitos movidos
A compasión y contento,
Mezclados unos con otros
Corren á ver el suceso;
Y los de Enrique
Cantan, repican y gritan:
¡Viva Enrique!; y los de Pedro

Clamorean, doblan, lloran
Su rey muerto.
. . . . . .

¡Qué hermosa imitación, y qué bello contraste musical de gozo y de tristeza de los soldados, de alegre repique y de fúnebre clamor de las campanas!...

Y los de Enrique
Cantan, repican y gritan:
¡Viva Enrique!; y los de Pedro
Clamorean, doblan, lloran
Su rey muerto.

Hé aquí la onomatopeya en su elocuente significación; pero yo creo que así como con ella se imitan voces ó instrumentos, hay otra especie de onomatopeya imitadora de ideas ó de apetitos, por medio de la melodía de las palabras y del ritmo armónico de las frases. A propósito de esto, se me viene á la memoria, que hará unos cincuenta años que en nuestra *Sociedad del Instituto Español* un conocido poeta, Juan Martínez Villergas, leyó su poema descriptivo de la fabulosa ciudad de Jáuja, de la cual, entre otras cosas, decía:

«Se asienta Jáuja con fulgente brillo,
Admiración de la lejana Europa,
Cual en la mesa el plácido membrillo,
Cual néctar dulce en cristalina copa;
Cual sobre el agua el blando azucarillo,
Cual sobre el vino la exquisita sopa,
Y como la canela esparramada
Sobre la rica leche amerengada.
Prados de almibarada y fresca yerba
Con montones de azúcar los rastrojos;
Estanques mil, de frutas en conserva;

Valles que dan confites por abrojos.
Tanta dulzura en fin allí se observa,
Que la ciudad de Jáuja fué á mis ojos,
Más que ciudad galana y pintoresca,
Una confitería gigantesca».
. . . . . .

El efecto producido por este poema fué tal, que la confitera establecida en la antesala tuvo que reponer dos veces sus provisiones, para satisfacer el apetito goloso de la concurrencia. Prueba evidente de la fuerza con que un escritor logra imponer al público sus ideas, cuando las viste con las galas de la melodía.

Pero ¿son iguales la melodía de la palabra y la del canto?... Hé aquí una pregunta contestada negativamente por todos los fisiólogos y gramáticos, sobre la cual voy á permitirme hacer algunas observaciones.

La voz humana produce, por lo general, sonidos apreciables musicalmente en la extensión de dos octavas, sin contar el exceso de los gritos en la extremidad más aguda, ni la especie de ronquidos en la más grave. Esta voz se divide en dos registros llamados *de pecho* y *de falsete*, siendo el de pecho el de la parte inferior.

El que habla, escoge instintivamente para ello el registro que requiere menos fuerza pulmonar y menos trabajo para los órganos vocales; y como á estas condiciones responde naturalmente el registro de pecho, en éste funda su tonalidad ó base tonal de sus palabras. De aquí la creencia general de que la voz parlante no pasa del intervalo de una *quinta*, ó sean tres tonos y medio de la escala, lo cual

no es exacto, porque si bien esa tonalidad de la referida *quinta* es el punto de apoyo y centro del discurso, éste se extiende produciendo sonidos más altos ó más bajos, según conviene á la expresión de las palabras.

En el lenguaje se puede establecer una gradación, con arreglo al uso vario que de él hacemos: en el primer grado se puede colocar el lenguaje que yo llamo *murmurante*, como por ejemplo, los Padrenuestros y Avemarías del Santo Rosario, que se rezan por lo general en tono bajo y con monotonía de pronunciación; en segundo grado está el lenguaje familiar íntimo, que ya tiene varios tonos, pero encerrados en el registro menos armónico de la voz; luego el lenguaje cortesano toma un carácter más musical, y si se habla en público, ya suben sus tonos hasta el de la oratoria y la declamación; viene por fin la poesía con sus acentos, su número y su consonancia á colocarse en el más alto grado de la melodía parlante, que llega cuasi á confundirse con la melodía musical; y digo esto, por ser muy notorio que la palabra griega *prosodia* significa *cuasi canto*.

Dícese generalmente que la música de la voz parlante no puede apreciarla el oído, porque la voz recorre con tal rapidez intervalos extremadamente cercanos los unos á los otros, que se confunden, sin que puedan ser definidos musicalmente. Esto es muy cierto; pero no lo es menos que si se advierte tal confusión, cuando se habla con rapidez y poca fuerza en la parte baja ó media del registro de pecho, al paso que va elevándose el tono y dándose más fuerza ó énfasis á la palabra, va determinándose más claramente la

tonalidad musical, como sucede en los pregones de los vendedores ambulantes, cuyos sonidos musicales se hacen bien perceptibles. En todo caso, aunque no pueda determinarse con exactitud la nota musical de cada sílaba, siempre se percibirá en la melodía general del período la tonalidad correspondiente á la *quinta* de que antes me hice cargo, que es la verdadera base fonética del que habla.

En esto me parece que debió fundarse lo que se cuenta del antiguo orador Cayo Graco, que llevaba consigo un esclavo flautista, para que le diera el tono cuando hablaba en público; y en esto también se funda la *cadencia* final del período hablado, la cual no es otra cosa sino la *caída* de la voz á la nota *tónica* de la escala musical que le corresponde.

Al mismo principio responden las figuras ortográficas de *interrogación*, *admiración* y *paréntesis*, que son verdaderas representaciones musicales, puesto que la *interrogación* significa que la última sílaba de la palabra ó frase que la lleva, ha de sonar más alta que las demás, y en nota correspondiente á cualquiera del acorde de *séptima dominante* relativo del tono en que se habla. Al contrario es la *admiración*, cuya última sílaba ha de sonar más baja que las demás; y respecto al *paréntesis*, parece excusado advertir que todo él se aparta del tono del discurso pronunciándose más bajo.

Lástima grande es que la gramática sea tan pobre de signos de expresión, comparada con el Arte de la Música, cuya escritura ha llegado en nuestros días al mayor grado

posible de perfeccionamiento. Así sucede que un lector literario rara vez puede á primera vista dar á su lectura toda la expresión debida, al paso que el lector de música interpreta de repente cualquier composición, porque en ésta se marcan con exactitud los valores de las notas, sus grados de fuerza y movimiento y hasta los accidentes propios de cada frase ó período musical. Sería, pues, muy conveniente aplicar á la escritura literaria algo que tuviera analogía con la de la música; sin embargo, no seré yo quien se atreva á proponerlo, porque me parece grave falta y hasta delito atentar ni en un ápice á la integridad de la hermosa lengua de Cervantes.

Hasta aquí he apuntado, aunque someramente, lo más intrínseco de la música de nuestro idioma. Correspóndeme ahora decir algo relativo á la manera con que se usa por quien habla, lee ó declama.

Lo primero que llama la atención y causa extrañeza á todo extranjero que pisa nuestro suelo, es el tono con que nos expresamos hablando en voz alta, como prueba no sólo de nuestro carácter meridional y vehemente, sino también de que nuestra lengua es tan rica de sonidos y tan ampulosa, que por esto sin duda la califica un escritor francés de lengua de los oradores; y en efecto, de oradores infinito es el número con que contamos, aunque no todos logran halagar á su auditorio con la música de sus discursos unida á la bondad de su doctrina. Entre los que suben á la cátedra del Espíritu Santo, hay unos que convierten la melodía de la lengua en monótona salmodia, y

otros que toman un tono tan alto y acentúan de una manera tan exagerada y amenazadora, que más bien irritan que persuaden á los fieles. A tales oradores irascibles convendría recordarles que la palabra Divina es toda amor y dulzura, y que al amor no conviene el sonido de la trompeta, ni á la lengua castellana los gritos descompasados. Esto no es decir que entre los predicadores no haya algunos excelentes literatos, que saben dar al idioma la articulación pura y la armoniosa expresión que le son propias y al par convenientes á la oratoria sagrada.

Si de la iglesia pasamos al teatro, encontramos peor tratada la melodía del lenguaje. La causa de esto merece ser analizada con algún detenimiento.

Todos hemos conocido y admirado al cómico más notable de los últimos tiempos, al insigne Julián Romea, quien á sus buenas dotes naturales reunía una instrucción literaria, muy superior á la que suele alcanzar la mayoría de los de su profesión. Así ascendió á la categoría de profesor de la clase de declamación del Conservatorio de Madrid, para cuya enseñanza publicó en el año 1858 una obra especial, entre cuyos preceptos hay uno que dice: "Conocer y hablar correcta y limpiamente su idioma es la „primera obligación del actor;„ y todos los demás preceptos que daba venían á compendiarse en que el primer libro del cómico es *la naturaleza*, y en que todas las reglas del arte pueden formularse con esta sola palabra: *la verdad.*

A estas teorías no había nada que oponer viendo cómo

representaba Romea: pero ya fuese porque su voz no era muy robusta ni de timbre muy sonoro, ó por otras causas que no es ahora pertinente investigar, es lo cierto que donde más brillaba era en el drama y en la comedia, haciendo gala de una sencilla y poética naturalidad que encantaba al auditorio.

Sus discípulos é imitadores, que, por lo general, y salvo rara excepción, no poseían las cualidades del maestro, tomaron tan al pié de la letra lo de la *verdad* y *naturalidad*, que concluyeron por despojar á la declamación dramática de la esencia poética y convencional en que se funda, y por rebajar la entonación musical de nuestra lengua hasta el grado más ínfimo de la conversación familiar.

De esto dió muy claro testimonio mi inolvidable amigo y compañero Ventura de la Vega, en cartas que escribió á Romea tratando de la representación de la tragedia *La muerte de César:* en una le decía: "No hay que confundir „lo *sencillo* con lo *vulgar*, y ese es el escollo que tiene tu „sistema para los que le adoptan por su forma *exterior*, „sin sentir en el alma *lo que tú sientes*.„ Y en otra carta posterior, añadía: "Tú sabrás echar sobre un fondo de „sencilla verdad un velo de riquísima poesía, hermanar la „naturalidad con la elegancia y grandeza: ese es el *quid*, „el escollo que *tú solo* sabes salvar.„

Desde el año 1865 en que Vega escribía estas cartas modelos de verdad y de elegancia, ¡véase lo que ha ganado el arte de la declamación escénica con las lecciones y el ejemplo de Julián Romea, y véase particularmente lo que

ha perdido la legítima eufonía de la lengua castellana, con las huecas y estridentes declamaciones de los unos y las incoloras y vulgares recitaciones de los otros! Ahora sí que voy temiendo que, á este paso, no solamente puede llegar á desaparecer la forma poética, sino hasta la buena forma prosáica; y digo esto de la forma poética, porque los cómicos son los que más contribuyen á que desaparezca, cuando hacen gala de ocultar el ritmo y la consonancia de los versos, cortándolos á la manera de la prosa, lo cual contribuye á que nuestras mejores comedias del teatro antiguo que están llenas de lirismo, y aun algunas modernas que se hallan en igual caso, sean hoy poco aceptas al público.

Para atajar en lo posible estos males, creo que sería muy conveniente establecer muchas cátedras de lectura en alta voz, ó reformar las escuelas de primera enseñanza, donde hoy se aprende á deletrear, pero no á leer según requieren la perfecta ortología y la prosodia de nuestra lengua. Tal es la importancia de este asunto, que á veces basta una pausa indebida, una coma ó un acento mal colocados, para hacer cambiar por completo el sentido de una frase: de aquí la anfibología que resulta en estos versos del siglo XVII:

Matar al rey no es mal hecho;
Antes ser cuchillo afirmo
Dél, que lo mataré, y firmo.

De otro modo:

¡Matar al rey! Nó: es mal hecho;
Antes ser cuchillo afirmo
Del que lo matare, y firmo.

Después de lo dicho respecto á lo más principal de la prosodia, quédame indicar algo sobre el resumen de ella, que es *la expresión*, cuya primera cualidad debe ser la pureza de la articulación de cada sílaba y de cada vocablo, sin que deje de sonar ni una letra con el tono que sea conveniente á la variedad de los afectos.

En la expresión de estos es donde la música figura con mayor importancia, porque el *énfasis* no es sino una aplicación del sonido y el esfuerzo á un vocablo ó á una frase, para darle mayor importancia ó significación; la *ironía* tiene también mucho de musical, y otros varios afectos se coloran con la oportuna aplicación del ritmo ó del sonido, para que del enlace de todos los miembros que componen el discurso, resulte una general melodía y una armoniosa combinación.

Mucho más podría decir sobre el particular, producto de mis estudios literario-musicales; pero como creo que ya estaréis hartos de tanta y tan mal concertada música como os doy, concluiré recordando un párrafo del célebre autor de la *Filosofía de la Elocuencia*, que dice así: "Nuestra „preciosa lengua debía haber sido analizada en sus voca„blos, y en los varios ligados que se forman con ellos, por „un músico filósofo, ó por un filósofo músico. Pero, por „desgracia, ni el oído ni el criterio se han empleado hasta „ahora para conocerla, ni darla á conocer á los que la „ignoran, ni para hacerla gustar á los que la saben, que „no son todos los que la hablan„.

Ya comprenderéis, señores Académicos, que al recor-

daros el párrafo antedicho, no tengo la presunción de creer que reuno las cualidades indicadas por el célebre Capmany; pero si vosotros me prestáis vuestra filosofía, yo os prestaré mi música, y así se cumplirá el dicho de Iriarte:

«Música y Poesía,
En una misma lira tocaremos.»

He dicho.

CONTESTACIÓN

DEL ILMO. SEÑOR

D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

ACADÉMICO DE NUMERO

Señores Academicos:

Ya lo habéis oído:

«Música y Poesía,
En una misma lira tocaremos.»

Tal escribió el buen Iriarte, en quien por caso no único, pero sí infrecuente, hubo de juntarse la mayor suma de discreción, cultura y amenidad de ingenio con la mayor penuria de sentimiento poético que imaginarse cabe; hombre que amando sinceramente la Música y habiendo influído de un modo tan eficaz en la educación estética de sus compatriotas, dándoles á conocer quizá antes que otro alguno los portentos de la inspiración de Haydn, no acertó nunca á encontrar palabras dignas de la sincera emoción que embargaba su alma; como si una muralla de hielo se interpusiese por aquellos días entre las dos Artes gemelas, que, en su primer origen, habían sido una sola. Cuando en su prosáico *Poema de la Música* (al cual, para ser excelente tratado doctrinal, solamente le sobran los consonantes y la medida de las sílabas) escribía aquel insigne literato los versos con que tan oportunamente cierra su discurso

el Sr. Barbieri, no podía sospechar, en manera alguna, que andando los tiempos había de llegar á ser realidad cumplida lo que él enunciaba como un voto quizá temerario, lo que hoy ha entrado en la cultura general como un principio de unidad y de armonía: la alianza perfecta é indisoluble entre el Arte de la palabra y el Arte del sonido. Sí: hoy, como en las primeras edades, la Música y la Poesía han vuelto á tocar en una misma lira; hoy volvemos á comprender aquel altísimo sentido con que los filósofos áticos concebían el ideal pedagógico de su República, mezclando en él por partes iguales el oro y el hierro, la dulzura y la fuerza, la gimnástica y la *música;* y nadie ignora que, bajo este concepto de música, se incluían así las palabras como la armonía y el ritmo; en suma, toda la Poesía lírica, que sólo en tiempos de decadencia pudo considerarse como género destinado únicamente á la lectura, con lo cual la Musa perdió sus alas, y la estrofa recortada y lánguida olvidó el perderse en la amplitud de los cielos. Hoy lo que tradicionalmente conservó la canción popular vuelve á ser norma soberana del Arte más refinado y exquisito: gran parte de las poesías más bellas de nuestro siglo han sido realmente cantadas y escritas para cantarse: los *lieder* de Goethe y de Heine resuenan desde las playas del Báltico hasta las riberas del Danubio: las canciones de Béranger hicieron más daño á la Monarquía de la Restauración, que las mismas barricadas de Julio: y el grito libertador de Italia y de Grecia centuplicó su poder en Riga, en Berchet, en Rossetti y hasta en Alejandro Manzoni, con el fulgor terrible de la

espada del canto. Hoy también, por otro movimiento no menos lógico aunque parezca inverso, al paso que cesa el antiguo divorcio entre las formas líricas y la música, comienza el drama musical, abandonado por tan largo espacio al amaneramiento y á la rutina de literatos mercenarios, á recobrar su antiguo carácter dramático; y la Ópera, quizá la única forma del Arte teatral que actualmente se muestra con arrogancia y plenitud de vida, tiende á convertirse en aquel vasto y complejo poema que concebía nuestro Padre Arteaga, definiéndole "encantamiento del alma continuado, á cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes". Por este camino se ha ido lejos, y ya empiezan á levantar la cabeza interpretaciones místicas y taumatúrgicas, muy adecuadas á la crisis solemne que á esta hora atraviesa el espíritu humano, movido con irresistible fuerza hacia lo ideal, pero temeroso de concretarlo ó determinarlo demasiado. Hay quien sueña con que toda Poesía llegará á resolverse en Música: hay quien por horror al pensamiento dialéctico quiere hacer de la Música no sé qué especie de misterioso ejercicio de metafísica inconsciente ("*exercitium Metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*") y llegar por ella á la clara y plena visión de los arcanos del mundo. El patriarca del pesimismo pedía á sus divinos ensueños una promesa de emancipación, la perfecta *euthanasia* de la voluntad contemplativa y resignada, ante la revelación inmediata del eterno dolor. Hoy la Música está en todas partes: hay sistemas filosóficos que son Musica (y no siempre música celestial), y si existen cuestiones estéticas que tengan

el privilegio de apasionar y dividir, no son ya las relativas á la Poesía y á la Arquitectura, como lo fueron durante el glorioso movimiento romántico, sino las relativas á la teoría y á la práctica de la Música. Una reforma radical en la técnica de la Ópera es el mayor acontecimiento artístico de nuestros tiempos. Hoy los grandes compositores musicales piensan y crean *poéticamente*, y el más famoso de ellos ha escrito sus propios *librettos*, levantando el género de la mísera postración en que yacía, é infundiéndole el jugo de la tradición y del mito nacional: hoy se aspira á restablecer sobre las tablas del renovado teatro aquella especie de relación ideal que ligaba la tragedia ateniense con la vida pública: hoy la Música vuelve á ser un Arte de educación colectiva: él solo ensancha cada día el radio de sus conquistas, y si es cierto que el resultado no siempre responde del todo á ambiciones que empiezan á parecer temerarias, todavía salta á la vista que ella es el único Arte que á la hora presente cumple con la ley de su propio ideal, y el único que aparece en evidente progreso, mientras que el sol de las artes plásticas y gráficas, y el de la literatura misma, á lo menos en sus géneros más altos, parece que por días va anublándose y hasta que nos amaga con un eclipse total.

Y si alguien puede desatender impunemente esta universal influencia de la Música, no será, en verdad, la Academia Española, que tiene bajo su custodia una de las lenguas más musicales que jamás han hablado los hombres; y que á cada paso, en sus obligadas y habituales

tareas, tiene que indagar los fundamentos de la prosodia, las leyes del ritmo, los cánones de la fonología, sin cuyo conocimiento técnico y reflexivo ¿qué base tendrán las teorías métricas que no sea caprichosa y deleznable? ¿Creéis que si los humanistas, no ya antiguos, sino de ayer mañana, que tan temerariamente quisieron asimilar nuestros versos á los latinos, hubiesen poseído la recta noción de lo que es cantidad, de lo que es tono, de lo que es acento, de lo que es timbre, hubieran podido dar en la extraña imaginación de contar los versos castellanos por sílabas largas y breves, y hablar de *posiciones* y de *cesuras* que ningún valor tienen para nuestro oído? Si es cierto, como probó, antes que otro alguno, nuestro Eximeno, que "la Música no es más que una prosodia"; un solo camino científico y racional se ofrece hoy á quien intente construir la teoría de cualquiera de las formas del ritmo, y es no considerarlas como independientes y desligadas la una de la otra, sino buscar su principio de unidad en el mundo de las formas sonoras y movibles. Todavía no están maduros los tiempos para una síntesis del sonido, pero ¡qué prodigiosa luz comienzan á darnos los trabajos analíticos de la escuela experimental, y especialmente los de Helmholtz, sobre las impresiones sonoras como fundamento fisiológico de la teoría de la Música! Ya, merced á los instrumentos ideados por el ilustre físico de Heidelberg, es posible descomponer el sonido más complejo y determinar numéricamente sus elementos; ya el *laryngoscopio* nos permite observar las vibraciones que acompañan á la palabra; ya está demos-

trado que el *timbre musical* resulta de una fusión de notas agudas (más ó menos rápidas, más ó menos intensas) con un sonido fundamental; y aplicada esta doctrina á la teoría de las vocales, se las reproduce artificial y sintéticamente en el llamado *piano de Helmholtz*; ya el análisis del órgano del oído ha alcanzado un rigor anatómico y musical, que invalida y hace inútiles en su mayor parte las lucubraciones de los antiguos prosodistas. El que no ve esto, es porque no quiere ver; es porque en Estética y en Gramática hay preocupaciones tan duras y tenaces, que nadie puede vencerlas aisladamente, y sólo un nuevo sentido de cultura más ámplio y armónico puede disiparlas. A este sentido, que ya se manifestó entre nosotros con el establecimiento de la sección musical en la Real Academia de Bellas Artes, obedece hoy la Academia Española abriendo sus puertas á un varón insigne y popular, en quien dichosamente se juntan una vasta y exquisita cultura literaria y el númen de la creación musical españolísima y castiza.

No es del momento juzgarle en lo que constituye su gloria más alta. Ni la incompetencia técnica de quien os habla, ni el lugar y ocasión presentes lo toleran. Pero al fin españoles somos, y nuestro espíritu y nuestro oido se han recreado mil veces, como los de todos nuestros conciudadanos, con aquella parte del alma nacional que va envuelta en las melodías del Sr. Barbieri. En el moderno movimiento musical de nuestra patria, al cual sólo los venideros darán su debido precio, Barbieri representa, sin ofensa de nadie, el esfuerzo más original y quizá el más

fecundo: la transformación del canto popular en música dramática. Si de otros se ensalza la profunda ciencia de composición, lo elevado de la aspiración estética ó la singular destreza de ejecución, en Barbieri hay que elogiar algo que está sobre el raudal de su gracia, sobre su fantasía vivacísima, sobre la continua amenidad y halago de su estilo; algo que no es solamente valor individual, sino fuerza acumulada, renovación de antiguas energías, expansión misteriosa del genio nacional que sobre el tronco que parecía despojado y mustio vuelve á tender á deshora la pompa de sus ramas y de sus flores, halagándonos con la esperanza de nuevos frutos: como los ha dado siempre, en Música y en Poesía, la canción popular, reintegradora de la conciencia de las razas; la canción popular, en cuyas frescas ondas vino á redimir la escuela romántica todos sus pecados de amaneramiento y fantasía arbitraria: la canción popular, que, después de haber emancipado nuestra Poesía, conservándola su sello peculiar á través de las épocas más clásicas, emanciparà también nuestra Música, dándonos el único lauro artístico que quizá falta á la corona de nuestra Madre.

Tal fué la labor musical de Barbieri, en la cual dichosamente se compenetraron el prolijo estudio del arqueólogo, y el genial desenfado y bizarría del artista. Nadie conoce tan á fondo como el Sr. Barbieri (y este es el segundo rasgo de su fisonomía, estrechamente ligado con el primero) la historia de su Arte en España; nadie ha llegado á reunir mayor número de documentos relativos á

la vida de nuestros compositores y maestros; su biblioteca musical es un archivo y un museo, al cual nada semejante puede hallarse en establecimientos públicos. Ella atesora la serie más completa de nuestros tratados didácticos, mil preciosidades de la inspirada Música religiosa que en otro tiempo resonó bajo las bóvedas de nuestras catedrales, y cuantas reliquias han podido allegarse de nuestro Arte popular, ya en la letra de los cancioneros y de las colecciones de entremeses y de bailes, ya en los tonos de los libros de vihuela y *de tañer fantasía*. Del estudio constante y reflexivo de tales libros; de la continua observación de las costumbres populares que tanto conoce, porque tanto las ama; de la frecuentación asídua de la España que se fué y de la España que á toda prisa se va, ha resultado esa singular naturaleza de compositor que ostenta tanta juventud y frescura en medio de tanto arcaismo, y por virtud del arcaismo precisamente. Cuando el Sr. Barbieri termine la historia que está escribiendo de nuestra Música y teatro popular durante el siglo XVIII, sabremos á punto fijo quiénes fueron los que él da por sus precursores y maestros, pero entre tanto lo que sabemos á ciencia cierta es que él convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, que impropiamente llamamos zarzuela; y que fuese cual fuese el valor de los elementos que de ese teatro musical rudimentario aprovechara para el suyo, tanta y aun mayor distancia hay de la más dramática tonadilla del siglo pasado al fuego, al desgarro, á la poesía nacional, al derroche de

luz y de alegría que hay en *Pan y Toros*, como puede haber desde el rudísimo *Auto del Repelón* ó desde el *Entremés de las Esteras* hasta el más perfecto de los sainetes de D. Ramón de la Cruz; con cuyas obras, en lo literario, tienen muchos puntos de contacto las de Barbieri en lo musical, siendo uno y otro, el primero con fuerza más honda, el segundo con más variedad y elegancia, los más cumplidos representantes de la genialidad y gustos artísticos del pueblo de Madrid, de la alegría ligera, confiada y bulliciosa de los últimos años del siglo XVIII, trocada en impulso heróico en la sangrienta aurora del siglo presente.

Por predilección de artista, Barbieri ha vivido principalmente en esa época, y á cuadros y escenas de ella debe sus mayores triunfos y ha consagrado sus mejores notas; pero como investigador, como erudito y bibliófilo, ha remontado sus estudios mucho más allá, gustando de habitar en nuestras épocas clásicas. Porque Barbieri no ha escrito solamente Música, como puede imaginar el vulgo ignorante ó algún ignorante que no es vulgo, sino que ha escrito de literatura musical y de los géneros poéticos que con ella se enlazan, casi tanto como de música; y si todo ello no ha alcanzado aún la luz pública, por tratarse de obras difíciles, costosas y de un género nuevo entre nosotros, basta con lo publicado para convencer al más empedernido de que el Sr. Barbieri no es uno de tantos artífices de solfa, sino el más eminente musicógrafo ó escritor musical que nuestros tiempos han producido en España. Y como tal, y aunque otros méritos todavía

más estrictamente literarios no le adornasen, ganado tenía por derecho propio su asiento en la Academia Española, que no es solamente Academia de poetas, de oradores ó de novelistas, sino que ha de ser también Academia de escritores notables y señalados en cualquier ramo del humano saber, y dignos de servir de modelos de estilo didáctico, á la vez que doctos y capaces para acrisolar y depurar el tecnicismo de su respectiva ciencia ó arte y ponerle al alcance del vulgo en las columnas del *Diccionario*. ¡Ojalá abundasen entre nosotros los buenos prosistas didácticos, y no veríamos, como á cada paso los vemos, afeados torpemente nuestros libros de ciencia ó de arte con un espeso matorral de locuciones bárbaras, de galicismos rechinantes y de pedanterías insufribles!

No hay género alguno en que nuestra lengua esté más necesitada de corrección y de estudio. El más incorrecto de nuestros escritores amenos puede pasar por un dechado de pureza, casi por un clásico, al lado de los que son tenidos por más literatos entre los tratadistas de Medicina, de Matemáticas, de Filosofía, y aun de Bellas Artes. Con la idea (que dista mucho de ser exacta) de que en ciencia los libros antiguos sólo sirven para la historia y la erudición, todo el mundo estudia en libros modernos; y como éstos, por nuestra inferioridad científica actual, son casi siempre libros extranjeros ó traducciones y rapsodias bárbaras, se ha ido formando al lado del castellano de la conversación y del castellano de la literatura, todavía no enteramente viciados, una especie de greguería ó lengua franca más

propia de los antiguos arraeces argelinos que de los profundos metafísicos, antropólogos, estéticos y sociólogos que nos traen y comunican las últimas revelaciones del verbo de la ciencia. No basta la conservación de las tradiciones de la lengua patria en los géneros poéticos: no basta tampoco que fulgure y relampaguée en la tribuna con efecto más inmediato que hondo: es menester que el arte de la palabra descienda hasta los últimos confines de la prosa técnica y la bañe con algún reflejo de hermosura. En las grandes épocas artísticas el Arte estaba en todas partes: en el hierro de una cerradura, como en la fachada de un palacio.

La limpieza, la pulcritud, el nativo donaire con que el Sr. Barbieri trata las cuestiones musicales, poniéndolas al alcance de los más indoctos, brillan en los numerosos artículos de crítica que comenzó á escribir desde su edad juvenil y andan dispersos por periódicos y revistas; y todavía más en opúsculos posteriores, tan importantes como su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, donde se determina con gran copia de doctrina estética el puesto que corresponde á la Música en el sistema de las Bellas Artes; las dos Memorias que con tanto aplauso fueron oídas en el Congreso Católico de Madrid sobre los vicios introducidos en el canto eclesiástico y en la música de los templos y sobre la necesidad de reformarla; su magnífico estudio sobre el gran revolucionario musical del siglo XVIII, el jesuita Antonio Eximeno: sus multiplicadas y vigorosas campañas en pro de la ópera cómica nacional; sus defensas de la melodía italiana contra los exce-

sos del fanatismo *wagnerista*; sus investigaciones sobre la notación musical de la Edad Media, con motivo del famoso canto de *Ultreya*, entonado en remotos siglos por los romeros compostelanos; sus numerosas biografías de músicos españoles; sus declaraciones de antiguos instrumentos rústicos y populares, y hasta el saladísimo folleto en que narra muy menudamente, con extraña y regocijada erudición y picantes comentarios que dejan muy atrás las bromas claustrales del buen Padre Fernández de Rojas, las vicisitudes de aquellas incitadoras tejoletas que no se llamaron nunca *crótalos*, por más que hayan dado nombre á la *Crotalogía*, sino *crusmata*, como se prueba por los epigramas de Marcial en loor de las *saltatrices* gaditanas:

Edere lascivos ad Batica crusmata gestus.

La peregrina bibliografía del Arte de la danza, ya popular, ya aristocrática y palaciega, ya teatral, ha sido una de las materias predilectas de la erudición del maestro Barbieri, poseedor de una bella y rara colección de libros de baile y pantomima españoles, franceses, italianos y alemanes, sobre los cuales tiene hecho un curiosísimo estudio, que quizá veremos pronto de molde por solicitud de una de nuestras sociedades de bibliófilos.

Por otra parte, como el Sr. Barbieri no pertenece á aquel género de eruditos que guardan sus noticias cual tesoro de avaro, apenas hay libro moderno de arqueología musical á cuyo mayor lucimiento no haya contribuído franqueando generosamente lo más recóndito de sus pape-

les. Y por eso se lee su nombre repetido innumerables veces en el gran trabajo de Van der Straeten sobre los músicos flamencos y neerlandeses; en el de Joaquín de Vasconcellos sobre los *Músicos Portugueses;* en el libro inglés del Sr. Riaño sobre la música española de la Edad Media, y (si es lícito citarse á sí propio) en mi *Historia de las ideas estéticas*, que debe á la biblioteca y á los consejos del Sr. Barbieri casi todo lo que de erudición musical contiene.

Pero sin detenernos en estos indirectos, aunque tan positivos servicios á la historia del Arte español, es imposible dejar de hacer especial conmemoración del libro eruditísimo que ha abierto de par en par las puertas de este recinto al Sr. Barbieri, después de haber logrado la merecida honra de ser impreso á expensas de la Real Academia de Bellas Artes. Titúlase *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, y contiene el texto y la música de 460 composiciones, pertenecientes, en su mayor número, á la época de los Reyes Católicos, y contenidas todas en un incomparable códice de la Biblioteca patrimonial de S. M., que lleva el título de *Libro de Cantos*. Gran parte de estos versos son inéditos, y siempre hubiera tenido gran interés su publicación, aun considerada meramente como un suplemento á nuestros Cancioneros, mucho más si se repara que abundan en la nueva colección las poesías populares, villanescas y de burlas, sin que falten algunos romances de todo punto desconocidos, que será preciso añadir desde hoy á la serie de los *fronterizos;* todo lo cual salva este Cancionero del amaneramiento cortesano habitual en los de su

clase y le acerca á las fuentes de la verdadera y natural Poesía. Pero el valor excepcional y único del manuscrito descubierto y admirablemente ilustrado por Barbieri, está en la parte musical. Este códice, solitario hasta la fecha, pues no hay noticia de ningún otro Cancionero castellano que nos dé *los sones* al mismo tiempo que la letra, es también el más copioso repertorio de música profana que de su tiempo nos queda, tiempo decisivo para el Arte, puesto que en él se consuma la gran evolución del Renacimiento, y mientras el español Bartolomé Ramos lanza desde su cátedra de Bolonia la nueva teoría del *temperamento*, comienza á abrirse paso la música expresiva, triunfando de los sutiles artificios de los contrapuntistas. El *Cancionero* nos conserva nombres y obras de más de cuarenta compositores españoles: unos enteramente desconocidos hasta hoy; otros, como Anchieta y Peñalosa, de nombre celebérrimo, pero de ignoradas obras. La figura culminante del *Cancionero* no es, sin embargo, ninguno de ellos. Es Juan de la Enzina, de quien se nos ofrecen nada menos que sesenta y ocho partituras, bastantes para probar que fué tan excelente en el Arte de la música como en el de la poesía, y que en la expresión melódica se adelantó de tal modo á su siglo, que pareció escribir para el presente.

No es hipérbole decir que, fuera del de Baena, ningún otro de los Cancioneros castellanos ha sido publicado con el amor y la inteligencia con que lo ha sido el presente; y adviértase que aquí eran mucho mayores las dificultades que había que vencer; comenzando por el trabajo formi-

dable de traducir todas las piezas musicales, no sencillamente á la notación moderna, lo cual les hubiera hecho perder su carácter, sino á un sistema sabiamente ecléctico, en que se conservan las mismas claves, los mismos signos de compás y la misma notación de breves y semibreves del antiguo; pero se reducen los grupos de ligaduras, las notas alfadas y las denegridas al valor correspondiente en figuras de aquel tiempo, y se reunen luego las voces en partitura, con líneas divisorias de compás, al uso moderno. La prolijidad y delicadeza de este trabajo sólo se comprende reflexionando que hay composición que el Sr. Barbieri ha transcrito de su mano hasta tres veces, y que las composiciones son 460, como dicho queda.

El mismo esmero en la parte literaria. Sin alardes extemporáneos de erudición, pero con toda la que conviene al asunto, y ésta de la especie más rara y exquisita, el Sr. Barbieri nos da cuenta en sus notas de lo inédito y de lo impreso, de las variantes que los diversos Cancioneros arrojan, de las glosas que se han hecho de ciertas composiciones famosísimas (como *la Bella Mal Maridada*), y de toda particularidad interesante para la lengua ó para la historia. Y en una introducción escrita con la mayor sobriedad y modestia, reune cuanto sabe acerca de los poetas y los músicos del Cancionero, no lanzándose á vanas conjeturas, sino atenido siempre á la letra de los documentos que con diligencia tan desinteresada y loable ha desenterrado del polvo de los archivos de nuestras catedrales, principal depósito de nuestra historia musical. Los descu-

brimientos negativos interesan á veces tanto como los positivos. Así queda limpia de añejos errores la vida de Juan de la Enzina, probándose contra sus biógrafos que no se llamó Juan de Tamayo, y que no pudo ser en tiempo alguno Maestro de Capilla del Papa León X. Y con ocasión de una referencia inexacta de D. Bartolomé José Gallardo, que afirmaba hallarse en las Epístolas del Cardenal Bembo mención de nuestros músicos Enzina y Peñalosa, añade lisa y llanamente estas palabras, que son sencillo y sosegado testimonio de una conciencia de investigador para quien nada hay pequeño ni indiferente: "Yo he leído una por una y renglón por renglón todas las Epístolas del Bembo, y sólo en una he visto que se haga mención del cantor Peñalosa; pero á Enzina no se le nombra jamás, ni como cantor ni en ningún otro concepto." Quien considere el largo espacio que las Epístolas del Cardenal ocupan en los cuatro enormes volúmenes en folio que contienen sus obras, comprenderá todo el estudio que modestamente se oculta detrás de esas cuatro líneas. Porque en las obras de Barbieri, como en todas las de erudición sólida y de primera mano, con ser tanto lo que sale á la superficie, es incomparablemente mayor el trabajo que no se ve y que el hábil escritor disimula: las horas más ó menos sabrosamente perdidas en inútiles pesquisas, en tanteos y lecturas previas, en concordar opuestos testimonios y exprimir el jugo á los más inconexos documentos.

Notaréis que separándome de la costumbre generalmente establecida, he hablado de la persona del nuevo

Académico mucho más que de su ameno y primoroso discurso. Pero he creido deber hacerlo así, y detenerme tanto en la enumeración de sus méritos literarios, porque el señor Barbieri, popularísimo como artista, no tiene ni puede tener entre el vulgo de los lectores la notoriedad que fácilmente adquieren un novelista, un orador, un poeta. La erudición anda tan desvalida en España que, más que recomendación para nadie, es una especie de sambenito. Hay quien pondera la *memoria* de los que se dedican á estas cosas, como si de *memoria* pudiera escribirse una sola página de erudición sin caer en tantos dislates como renglones. Otros los consideran como una casta de hombres ociosamente entretenidos y aun perjudiciales á la república. No la memoria, sino el documento vivo y presente, y la voluntad férrea y tenaz para buscarle, y el discernimiento crítico para entenderle, y el ánimo libre de toda niebla de pasión, y la severidad científica del método, unida á cierta especie de imaginación retrospectiva, es lo que conduce al hallazgo de la verdad histórica, y por eso la historia de la Música Española ha dado un paso de gigante, al pasar, v. g., de las manos de un Teixidó ó de un Soriano Fuertes á las manos de un Barbieri.

Mucho espera nuestra Academia de quien tan rico y depurado caudal de peregrinos datos aporta al estudio de todos aquellos géneros del Arte literario que con el Arte de la Música guardan más íntimas relaciones. La historia de nuestro teatro, en sus períodos más obscuros, es decir, en el de sus orígenes y en el de su declinación, y en sus

obras más desdeñadas, esto es, en los cortos poemas llamados églogas, farsas, entremeses, loas, bailes y jácaras, á cuya recta estimación sólo puede llegarse mediante el estudio de los elementos musicales que en ellos se combinan con el elemento poético, le brinda con una materia en gran parte inexplorada. Y si algo pudiera mitigar en esta Academia el acerbo duelo con que ayer acompañábamos al sepulcro los restos del crítico vigoroso y justiciero, que tuvo alientos para recoger la pluma con que Moratín había trazado sus *Orígenes*, y de quien esperábamos una cumplida historia de la escena española antes de Lope de Vega, sería la esperanza de ver al Sr. Barbieri recoger esta parte de la herencia del Sr. Cañete, y poner sus manos en la continuación del edificio de que aquél nos dejó algunos sillares magníficamente labrados. La muerte heló la mano de nuestro inolvidable Censor precisamente en los días en que procuraba dar forma definitiva á su estudio sobre Juan de la Enzina, y se regocijaba con el hallazgo de la rarísima y nunca vista *Égloga de Cristino y Febera*, única pieza que faltaba para la integridad del teatro del vate salmantino, que Cañete tenía reimpreso, pero que no quiso divulgar mientras la colección no fuese completa. En nuestros archivos duerme la edición de Cañete; ¿quién ha de ser el destinado á completarla y ponerla en circulación sino el que nos ha revelado á Juan de la Enzina como músico, y ha disipado tantas nieblas como envolvían la persona de aquel venerable patriarca de nuestra escena?

He dicho.

Pamphlet
Binder
Gaylord Bros.
Makers
Syracuse, N. Y.
PAT. JAN 21, 1908

199467 LaS.Gr
A816m

Author Asenjo Barbieri, Francisco

Title La musica de la lengua castellana.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU